El escenario del reclamo

10.05.2024

Apuntes sobre protesta, coreografía y puesta en escena

Los cuerpos de la movilización social responden, como en la danza, a una planimetría previamente trazada y se apropian de herramientas provenientes del campo de las artes escénicas.

Cristina Gómez Comini

Foto: EFE/ Juan Ignacio Roncoroni

En el prefacio del instructivo "Directrices para la observación de manifestaciones y protestas sociales" de la Oficina del Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Derechos Humanos, Oficina Regional para América del Sur puede leerse:

"A lo largo de la historia, las manifestaciones y protestas sociales se han consagrado como instrumentos esenciales para la reivindicación, la protección y la promoción del más amplio abanico de derechos civiles, políticos, económicos, sociales y culturales. Muchos de los derechos fundamentales que actualmente la ciudadanía ejerce y

disfruta libremente, como el sufragio universal, la educación, la prohibición del trabajo infantil, la igualdad de género o las mejoras de las condiciones laborales, se obtuvieron a través de la expresión pública de estas demandas sociales. Por tanto, las manifestaciones y las protestas se han erigido como elementos fundamentales en el desarrollo de las sociedades democráticas, permitiendo que la ciudadanía pueda ser parte de los procesos sociales a través de la expresión colectiva de sus ideales."

Las calles de todas las ciudades del mundo han sido históricamente y siguen siendo, las venas por las que corre el fluido de la resistencia y la protesta social.

Esas arterias transitadas y anónimas que Marc Augé llamaría "no lugares" al igual que las plazas, centros comerciales, estaciones de autobuses, aeropuertos, autopistas etc. son lugares públicos que por pertenecer a todos no pertenecen a nadie, es por su carácter expuesto, abierto, que se vuelven ámbitos ideales de apropiación para el escenario de manifestaciones del malestar social. Como un forúnculo que explota, la fiebre que empieza dentro de las casas, escuelas, fábricas, ámbitos universitarios, hospitales etc. se vuelca después a las

×

calles, para tensar el reclamo y culminar, en ocasiones, en el estallido de violentos enfrentamientos.

Las movilizaciones son acciones performáticas y las calles de la ciudad, al convertirse en el lugar elegido para la protesta, dejan de ser un simple "espacio geométrico" y devienen en "espacio antropológico", en espacio existencial. Así como el escenario de un teatro adquiere sentido cuando es vivido, atravesado, masticado, amasado por el deseo y voluntad de los artistas, las vías anónimas del trazado urbano se reconfiguran durante una manifestación popular como lugar de fuerzas en pugna. Podríamos leer estas movilizaciones desde una perspectiva coreográfica y analizar el fenómeno siguiendo en paralelo algunos de los aspectos que componen tanto la manifestación social como la representación danzada.

El espacio escénico. Coreografiar los recorridos

En principio, para que un hecho coreográfico y una acción de protesta tengan lugar se necesitan tres elementos fundamentales: **cuerpo**, **espacio** y **tiempo**.

Del cuerpo humano como componente del cuerpo social hablaremos más adelante, tomemos ahora el segundo elemento, estrechamente ligado al tercero, y analicemos: en las marchas y manifestaciones el espacio de representación es la ciudad misma. El movimiento en el

escenario teatral está dado por los desplazamientos de uno o varios bailarines/performers que describen un recorrido planificado, es decir siguen un mapa que conocen y respetan con un objetivo determinado. Del mismo modo la masa cívica se desplaza de forma estratégica entre distintos puntos del trazado urbano, sigue una hoja de ruta en la que, como mínimo, hay un punto de encuentro para la partida, una parada y un punto de llegada final.

Rudolph Von Laban, teórico prominente de la danza de la primera mitad del siglo XX, divide el espacio escénico teatral en nueve zonas principales: 1- el CENTRO del escenario, 2-3-4 y 5 las CUATRO ESQUINAS (derecha adelante y atrás, Izquierda adelante y atrás), 6-7-8 y 9 los CUATRO LADOS (atrás, adelante, derecha e izquierda), se pueden ocupar todas estas zonas del escenario y también el espacio entre ellas. Para ir de un lugar a otro generalmente usamos desplazamientos en **línea recta** aunque vale decir que los desplazamientos danzados pueden adquirir muchas otras formas en el espacio y combinarse con niveles corporales. Los cuerpos de la movilización social responden, como en la danza, a una **planimetría** previamente trazada, en ese recorrido puede haber imprevistos que generen retrocesos, interrupciones, cambios de dirección e incluso retiradas. Sirva como

ejemplo la crónica de lo acontecido en nuestra ciudad durante la revuelta obrero/estudiantil de 1969 conocida como el Cordobazo:

En la mañana del 29 de mayo Elpidio Torres (Smata) seguido por unos 4000 trabajadores marcha desde la planta IKA Renault, barrio Santa Isabel, hacia el CENTRO de la CIUDAD por Av. Vélez Sársfield. Por Av. Colón los obreros de Luz y Fuerza liderados por Agustín Tosco van hacia la plaza San Martín, la columna de Tosco atraviesa el Barrio de Clínicas donde se congregan los estudiantes que se suman a esa columna. Pasado el mediodía las calles de la ciudad de Córdoba se colman de obreros y estudiantes que marchan de manera pacífica y organizada hacia la plaza principal, la cantidad de asistentes supera largamente los cálculos de la policía que establece un gigantesco cordón alrededor de la plaza para cerrarles el paso. A pesar de la intensa represión la columna principal continúa su avance e intenta ganar la plaza, el jefe del operativo policial da la orden de disparar sobre los manifestantes y cae la primera víctima fatal: el obrero Máximo Mena, la muerte de Mena lejos de dispersar la marcha une más a los manifestantes quienes arremeten a pedradas contra la policía. En cuestión de segundos los alrededores de la plaza se convierten en el escenario de una batalla campal por lo que la fuerza policial decide

emprender una veloz retirada. A partir de este momento la protesta pierde toda organización y se transforma en una rebelión popular que abarca el centro y varios barrios de la ciudad: Clínicas, Alberdi, Nueva Córdoba, San Martín y Güemes (1).

La organización espacial, desplazamientos, encuentros, choques y dispersiones de los protagonistas del hecho antes descripto podría reproducirse con facilidad en un escenario teatral o una cancha de fútbol. La coreografía es clara: dos columnas humanas parten de puntos espaciales periféricos diferentes y marchan por dos importantes zonas del escenario (pensemos en diagonales desde las esquinas 2 y 3 de Laban), en el recorrido una de las columnas encuentra a otro grupo de personas que se suma y todos avanzan hacia un punto convergente central o punto 1 según Laban. Mientras tanto desde calles menores (lados del escenario) van apareciendo otros actores con dirección al punto acordado. Poco antes de llegar al centro, todos son interceptados por un grupo nuevo que los enfrenta desde un cordón alrededor del punto 1, el choque de fuerzas desordena a los encolumnados y el desplome de uno de los participantes produce caos y dispersión.

Rondas de Madres de Plaza de Mayo (foto Télam)

Veamos ahora el ejemplo de un **desplazamiento circular** como la marcha de las Madres de Plaza de Mayo. El 30 de abril de 1977 en plena dictadura militar, catorce mujeres se reunieron por primera vez en Plaza de Mayo, frente a la casa Rosada, para exigir información sobre sus hijos e hijas que habían sido secuestrados y de los que no se sabía nada. Las amenazas de la policía ese día sobre la obligación de "circular" en el espacio público las empujaron a iniciar lo que se convertiría tiempo después en uno de sus principales símbolos: las rondas en torno a la pirámide central. Tomadas de a dos iniciaron una

marcha lenta, pacífica, silenciosa, que con el tiempo se haría multitudinaria.

La ronda es uno de los recursos coreográficos más usado desde los albores de la humanidad, remite al rito, a lo sagrado, simboliza unión y fuerza, la ronda permite integrar a todos los participantes en igualdad de condiciones. Esta forma de marcha fue una respuesta espontánea, natural, intuitiva por parte de las madres frente a la orden de circular: con la ronda se circula sí, pero no se despeja el espacio, se permanece, se reclama, se lucha. Esa marcha al durar varias horas se hace repetitiva en su circularidad. **La repetición** es otro recurso coreográfico basado en la insistencia de un determinado movimiento en el **tiempo** y el **espacio** que construye sentido en función del contexto.

La potencia simbólica de la marcha de madres de Plaza de Mayo trasciende en términos políticos y humanos cualquier análisis coreográfico pero sabemos que la forma da sentido al contenido y viceversa por eso los componentes formales de esta marcha contribuyeron a que se convirtiera en una de las fuerzas de oposición a la dictadura militar más dinámicas y poderosas.

Nos referimos ahora a dos marchas multitudinarias en la ciudad de Córdoba que tienen una circulación espacial

similar y demuestran que los recorridos predeterminados son respetados como coreografías acordadas. Hablamos de la Marcha del día de la Memoria cada 24 de marzo y a la del Orgullo Gay en el mes de noviembre. Si bien los puntos de partida y llegada suelen ser diferentes, ambas marchas recorren parte de la Av. Colón, siguen por Av. Gral. Paz y pasan o terminan en Patio Olmos, otras movilizaciones prosiguen por Av. Vélez Sársfield (continuación de Av. Gral. Paz) para llegar a la Casa Radical y varias siguen hacia la izquierda por la diagonal de Av. Hipólito Irigoyen en dirección al Paseo del Buen Pastor que es otro de los lugares de arribo elegidos, al igual que la casa de gobierno cuando se trata de manifestaciones obreras. Estas calles y lugares son también el escenario preferido para las marchas del 8M, de Ni una menos, de los gremios docentes, del polo obrero y de tantas otras, probablemente porque el centro de la ciudad garantiza visibilidad. En todo caso saber organizar el desplazamiento de las masas en tiempo y forma potencia cualquier reclamo.

No hay que olvidar las manifestaciones que no se desplazan sino que, por el contrario, adquieren forma de sentadas frente o dentro de edificios emblemáticos. La **quietud**, en términos coreográficos, es parte constitutiva del movimiento, es su signo de puntuación así como **el**

silencio es parte del tiempo sonoro en la música. La quietud es un recurso que adquiere implicancias políticas en el escenario social: instalarse en un sitio esperando un resultado es una manera de materializar mediante la vigilia un determinado reclamo por justicia. En este sentido recordamos la famosa "carpa blanca" de los docentes frente al Congreso de la Nación durante la presidencia de Menem. Se reclamaba el aumento de los fondos para la educación, ponerle límite al proceso de desfinanciamiento progresivo del sistema educativo, resistir políticas de privatización de la educación, una mayor defensa del mercado interno, políticas productivas y de sustitución de importaciones y la suspensión del pago de la deuda externa. La protesta duró 33 meses y fue la más larga de la historia argentina. Esta resistencia pacífica bajo forma de quietud es un tema sobre el que la danza de vanguardia trabaja desde hace años, citamos como ejemplo la performance titulada "Hombre parado" (2013) del artista turco Erdem Gündüz quien se convirtió en un ícono de la protesta silenciosa, pacífica y quieta. "Su activismo no consistía en lanzar piedras ni gritar consignas, simplemente se quedó parado inmóvil por horas en medio de la plaza Taksim de Estambul, mirando fijamente el retrato del fundador de la moderna República de Turquía, Mustafa Kemal Atatürk, en protesta por las

violaciones a la libertad de expresión y por la brutalidad policíaca."(2)

Erdem Gündüz - Fotografía de Uygar Taylan

Seguramente la **duración en el tiempo** fue el factor que hizo evidente esta protesta performática para los transeúntes y espectadores ocasionales. El **tiempo**, lo hemos visto, es un componente importante; la mayoría de las movilizaciones duran medio día entre concentración, desarrollo y posterior desconcentración, las hay más cortas pero también mucho más largas como la ya mencionada "carpa blanca" de 1003 días. Tal como señala Valenzuela Prado (3), la intervención de la escena pública es un gesto político en el que se encuentra latente una retórica del espectáculo y eso supone saber moverse en dicha escena.

Los protagonistas y sus elementos de expresión

El cuerpo humano es un texto donde pueden leerse emociones, tensiones, gustos, tendencias estéticas, salud, identidad, memoria y un sinfín de informaciones que hacen que cada uno tenga su propia lógica y una manera única de auto gestionarse y expresarse. El cuerpo es materialidad con posibilidad de pensamiento, sentimiento y sensibilidad, somos seres con subjetividad capaces de interactuar socialmente. Los cuerpos presentes del disentir político y de las disidencias son potencia transformadora. Al juntarse en las calles, al agruparse, las personas crean su propio lenguaje colectivo, no existe separación entre un cuerpo actuante y una mente pensante.

Este lenguaje común tiene que ver con la identidad del grupo en función de lo que manifiesta o reclama y para materializar su pertenencia a una ideología determinada los colectivos se valen de elementos propios de las **artes escénicas**. Tener **vestuario**, **maquillaje** y **utilería** es algo común en el teatro y la danza y podemos reconocer estos recursos también en las marchas. A menudo los grupos exhiben banderas, pancartas con consignas y eslóganes como también objetos símbolo con los cuales se identifican. Pensemos en los pañuelos blancos de las madres de Plaza de Mayo, en los violeta del movimiento feminista/Ni una menos, en los verdes de las mujeres que

defienden el aborto legal y los celestes de quienes se oponen, en la banderas multicolor del colectivo LGBTQ+ y en la de los pueblos originarios. Muchas veces ese simbolismo expresado en objetos se extiende con pinturas al rostro y cuerpo como completando o remarcando la ideología. En cuanto al vestuario recordamos marchas que deliberadamente se hicieron con ropa de trabajo (obreros de Smata en el Cordobazo, trabajadores de la salud, etc), remeras impresas con el rostro de víctimas de la violencia de las fuerzas del orden (marchas de la gorra en Córdoba) o bien eligiendo un color uniforme en las prendas (negro, en algunas marchas contra femicidios o en defensa de la cultura).

chvnoticias.cl

La elección de **lo sonoro** es otro de los aspectos asociados a las **puestas en escena**. En las actuales marchas obreras suele haber una voz que canta el reclamo en versos rimados y la multitud corea estribillos o palabras, la voz solista generalmente usa un megáfono o micrófono y alterna la arenga con breves discursos que fundamentan el reclamo. El acompañamiento con elementos de percusión como bombos y tambores marcan el ritmo de la protesta y generan composiciones básicas pegadizas que suelen llevar a la danza. Lo mismo sucede cuando una camioneta con altoparlantes pasa música popular que acompaña a los caminantes. Los cacerolazos, como el del 2001, son movilizaciones que generan una sonoridad particular: los manifestantes golpean de manera rítmica cacerolas o tachos con algún elemento que sirve de baqueta para sacar el sonido más estridente del improvisado instrumento; en estas marchas el objeto cacerola, vacío de comida, y su llamado como campana sonando es un signo de falta de alimento en los hogares. Los cuerpos de la protesta también, a menudo, se expresan de manera violenta con el uso de petardos y bombas que invaden los sentidos y generan un clima de excitación popular.

Como dijimos anteriormente, la **quietud** del cuerpo sostenida en el **tiempo** es un recurso para llamar la

atención en cualquier escenario ya sea teatral o urbano, con el **silencio** sucede algo similar, un actor mudo o una multitud en silencio tienen su efecto a la hora de la protesta. Recordamos entre otras la primera marcha en Catamarca en 1990 denominada la "marcha del silencio" que exigía el esclarecimiento del crimen de María Soledad Morales y en 2015 la masiva marcha del silencio por el Caso Nisman. La ausencia de la voz de la multitud es lo opuesto a los gritos furiosos de miles de personas, sin embargo ambas situaciones sonoras son contundentes en el reclamo.

El **cuerpo** es el actor protagónico de las representaciones del escenario social. El cuerpo es el vehículo mediante el cual percibimos el mundo, es el medio por el que expresamos nuestras ideas y emociones, por el cuerpo nos relacionamos y a través de éste canalizamos tensiones y batallas sociales. Los cuerpos se asocian espontáneamente para defender sus derechos. Luchar contra lo intolerable constituye un acto político. En palabras de J.I. Vallejos "Lo intolerable es una experiencia que se ancla en el cuerpo, entendido como un fenómeno físico y político. Es físico porque remite a una materialidad concreta y a la experiencia de sensaciones específicas, pero es a la vez político porque involucra la dignidad y la concepción misma de la vida humana como un valor a ser

defendido. La forma en que concebimos el cuerpo está socialmente determinada, pero es a su vez el vehículo de una experiencia individual. En este sentido, lo intolerable se encuadra en la esfera de la percepción, entendida como un componente ideológico determinante. La evolución histórica de las sensibilidades corre el límite de lo intolerable, prescribiendo nuevas prácticas sensibles. De este modo, deviene imposible ser indiferente a ciertos fenómenos una vez que son considerados intolerables." (4)

Como en las artes escénicas, en las movilizaciones populares el espacio físico, el tiempo y los cuerpos presentes parecen tensarse en una red energética que trasciende toda materialidad para ser percibida, desde el corazón de cada protesta, como un acto transformador.

---

(1) El cordobazo 1969, canal Encuentro https://www.youtube.com/watch?v=0xGFyySJlsI (https://www.youtube.com/watch?v=0xGFyySJlsI)

(2) Philip Szporer https://www.goethe.de/prj/sti/es/lan/22969716.html (https://www.goethe.de/prj/sti/es/lan/22969716.html)

(3) Luis Valenzuela Prado. Lic. en Letras, Facultad de Educación y Ciencias Sociales, Universidad Andrés Bello. Santiago,Chile

(4) Juan Ignacio Vallejos CONICET, Instituto de Artes del Espectáculo,

Universidad de Buenos Aires, Argentina. vol. 12, núm. 23, e105, 2021
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Cristina Gómez Comini

Coreógrafa, directora de artes escénicas, docente y gestora cultural nacida en Córdoba.

Trabaja profesionalmente como bailarina en Bélgica, Francia e Italia, de regreso a su ciudad natal funda y dirige su compañía Danza Viva y más tarde el centro de formación del mismo nombre. Ha ocupado cargos artísticos y de gestión en organismos del estado entre los que se cuentan el Ballet Oficial y el Seminario de Danzas de la Provincia de Córdoba y la dirección artística de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea en Buenos Aires.

Crea alrededor de setenta obras escénicas interdisciplinarias (danza, teatro, música) muchas de ellas programadas en festivales nacionales e internacionales. Recibe el Premio Provincial de Teatro en dos oportunidades: 2013 (Mejor dirección teatral) y 2016 (Mejor obra de Danza) En 2022, en el Festival Internacional de Cine de San Petersburgo, Rusia, premio "Mejor dúo coreográfico" por su coreografía en el corto de cine danza La herencia invisible de M. Faux.

www.cristinagomezcomini.com